

Hans Heinrich Eggebrecht

Vorbemerkung

Daß so viele Angehörige des Freiburger Musikwissenschaftlichen Seminars an diesem Symposium teilnehmen, war – angesichts der relativ kurzen Vorbereitungszeit – eine Bedingung für sein Stattfinden. Den Ausgangspunkt für die folgenden Referate und Gespräche bildet ein Symposium über das gleiche Thema, das im Wintersemester 1980/81 wöchentlich zweistündig in Freiburg durchgeführt wurde. Um so dankbarer sind wir, daß die Herren Budde, Danuser, Jost und Oesch diesen Ausgangspunkt bereichern.

Bei dem Thema dieses Symposiums betonen wir das Wort „Zur“. Es besagt einerseits, daß wir keinen Anspruch auf Vollständigkeit des Erfassens der Phänomene erheben können, und andererseits, daß es sich hier nur um einen Versuch handelt, uns als Historiker einem Komplex von Erscheinungen zu nähern, bei dem uns die Dimension der Zukunft noch fehlt.

Zu fragen wird sein, ob die verschiedenen Informationen und diversen Aspekte, die die Referattexte bieten werden, miteinander verbunden werden können in dem Sinne, daß, was als ‚Musik der 70er Jahre‘ nur äußerlich umgrenzt ist, auch gewissermaßen als ein Begriff sich schon fassen läßt, so wie man von der ‚Musik der zwanziger Jahre‘, der ‚dreißiger‘, der ‚fünfziger und sechziger‘ Jahre spricht und dabei gewisse Merkmalkomplexe, charakteristische Trends, Stufen einer geschichtlichen Entwicklung mitmeint. In welcher Richtung ist bei der Musik der 70er Jahre dasjenige zu suchen, was hier in der Vielheit der Erscheinungen zur Einheit eines Erscheinungsbildes sich zusammenschließen läßt? Ich glaube doch, daß die vorliegenden Texte eine solche Frage ermöglichen. Vielleicht sollten wir uns auch nicht davor scheuen zu fragen, wie sich solche charakteristischen Erscheinungen oder Trends, falls es sie gibt, erklären lassen: warum also das alles so ist, wie es ist.

Hermann Danuser

Ein Außenhalt für den „Weg nach Innen“? Zum Gattungsproblem der jüngsten Musik

Keinem aufmerksamen Beobachter der jüngsten Musikentwicklungen wird verborgen geblieben sein, mit welch wohlkalkulierter, insgeheim polemischer Bedenkenlosigkeit Komponisten einer jungen deutschen „Generation“ (Wolfgang Rihm, Manfred Trojahn, Hans-Jürgen von Bose, Wolfgang von Schweinitz u. a. m.) im verflossenen Jahrzehnt Sonaten, Quartette, Symphonien und Konzerte – gewiß neben andern, gattungsungebundenen oder -verschränkenden Werken – geschrieben haben, d. h. also gerade jene traditionellen Gattungen bevorzugten, die in der musikalischen Avantgarde, zumal der Nachkriegszeit, als Siegel obsoleter Unzeitgemäßheit weitgehend geächtet gewesen waren. Noch ist es nicht möglich, das musikhistorische Gewicht dieses Sachverhalts zu ermessen, und wer es dennoch versuchte, liefe Gefahr, seine präsumptiv historischen Wertungen bereits morgen als bloße Gesinnungskuriosität von gestern belächelt zu sehen. Darum stellen die folgenden Thesen nichts als den Versuch dar, einige Aspekte des Problems in aller Vorläufigkeit zu umschreiben und mit Hypothesen eine Diskussionsgrundlage zu schaffen.

1. Die Frage nach einer möglichen Restitution der musikalischen Gattungen setzt, um überhaupt sinnvoll zu sein, die These von ihrer Auflösung voraus. Darum erscheint der Versuch gewiß naheliegend, den in der jüngsten Musik sich abzeichnenden Gattungsrekurs als eine Reaktion auf den Gattungszerfall zu verstehen, den die Komponisten serieller und, wenig später, experimentell-postserieller Musik herbeigeführt hatten, indem sie sich um 1950 mit äußerster Heftigkeit gegen den Gattungsbegriff des Klassizismus wandten, gegen den dodekaphonen nicht minder heftig als gegen den neotonalen. Indessen zeugte die Vorstellung von einem gattungsgeschichtlichen Niemandsland zwischen 1950 und 1973 – unter unserem Gesichtspunkt begannen die musikalischen siebziger Jahre erst gegen Mitte des Jahrzehnts – von einem „monomythisch“ verkürzten Geschichtsbild (Odo

Marquard¹). Die traditionellen Gattungen blieben nämlich, gewiß spürbar vermindert, über die Jahrhundertmitte hinaus relevant – als Beispiel dreier unterschiedlicher Positionen seien der späte Britten, Henze und Ligeti genannt –, so daß neben der unmittelbar plausiblen „Reaktions“-These auch das Verhältnis des jüngsten Gattungsrekurses zu den weiteren zeitgenössischen Bedeutungen der Kategorie Gattung in- und außerhalb der Avantgarde (bei Henze vielleicht in einem Zwischenbereich) zu erörtern wäre.

2. Was die Gattungsrekurse der jüngsten Musik von den früheren Bedeutungen des Gattungsbegriffs nach 1950, den klassizistisch manifesten (Britten) oder den in Neuer Musik verhüllten (Ligeti), zunächst unterscheidet, ist ihr zeitgeschichtlicher Ort. Er läßt sich im Anschluß an Jürgen Habermas² als „Postavantgarde“ bzw. „Postmoderne“ bestimmen³, als Zeit jener „Tendenzwende“, jener Krise des ökonomischen, kulturellen, auch politischen Fortschrittsdenkens in Europa gegen Mitte der siebziger Jahre, welche im Bereich von Kunst und Ästhetik die jahrzehntelange Herrschaft der Geschichtsphilosophie beendete und das Bewußtsein einer gegen die Vergangenheit uneingeschränkt offenen Subjektivität zeitigte. Da diese sogenannte „Tendenzwende“ ein übergreifendes Kulturphänomen darstellt, wären neben Unterschieden bzw. Gemeinsamkeiten zur Situation in den Nachbarkünsten – und Marcel Reich-Ranickis *Anmerkungen zur deutschen Literatur der siebziger Jahre*⁴ lassen in den Kategorien Freiheit, Subjektivität, Innerlichkeit und Privatheit ein hohes Maß möglicher Gemeinsamkeit erkennen – die besonderen musikhistorischen Bedingungen zu erwägen, aufgrund derer eine Teilhabe der Musik an der „Tendenzwende“ überhaupt möglich war. Zentral umfaßten sie einen doppelten Sachverhalt: einerseits Aporien der musikalischen Avantgarde, insofern der wachsende „Kanon des Verbotenen“, der aufgrund von Theodor W. Adornos Theorie einer geschichtlichen Tendenz des musikalischen Materials vorausgesetzt wurde⁵, allmählich an eine für das Komponieren prohibitive Grenze zu führen drohte; und andererseits Aporien der um 1970 geforderten politischen Funktionalisierung, welche sich im Zwiespalt zwischen Kunstanspruch und außermusikalischem Zweck verstrickt hatte. Erst als diese Aporien genügend deutlich hervorgetreten waren, das „Scheitern der surrealistischen Revolte“⁶ unübersehbar wurde, konnten sich junge Komponisten veranlaßt sehen, ohne Skrupel um verratene ästhetische Modernität oder verratene politische Pflicht zu versuchen, sich innerhalb der traditionellen Institutionen Konzert und Oper mit gattungsgebundenen Werken zu bewähren.

3. Im Unterschied zum neoklassizistischen Gattungsrekurs, der etwa bei Schönberg einen Rückgriff auf den Gattungsbegriff Beethovens und Brahms' enthalten hatte – ein Ineinandergreifen also von Stilhöhe, Besetzungstyp, Tonsatz- und Formmodellen –, erscheint in der jüngsten Musik keinerlei Restitution bestimmter historischer Gattungsmodelle beabsichtigt. Visiert ist keine Rückkehr zu Normen, die als gemeinhin verbindlich anerkannt würden. Weder soll die Musik nach Maßgabe eines älteren, etwa im 16. und 17. Jahrhundert wirksamen Gattungsbegriffs in funktional verschiedene Gattungen gegliedert werden, denn der gegenwärtige Gattungsrekurs erfolgt, als Reaktion auf eine unter politischen Vorzeichen geforderte Funktionsorientierung, gerade umgekehrt um des autonomen Kunstcharakters, freilich nicht länger eines hermetischen, willen. Noch umfaßt der Rückgriff auf Gattungen der Konzertmusik des 18. und 19. Jahrhunderts – über die Differenzierung nach Besetzungstypen hinaus – im allgemeinen eine Restitution der in ihnen entwickelten Formmodelle (Sonate, Rondo, Adagioform usw.), denn im Gegensatz zur Funktion der Gattungen im Neoklassizis-

¹ O. Marquard, *Lob des Polytheismus. Über Monomythie und Polymythie*, in: *Philosophie und Mythos. Ein Kolloquium*, hrsg. von H. Poser, Berlin 1979, S. 40 ff.

² J. Habermas, *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*, in: *Die Zeit* 35, Nr. 39 (Ausgabe vom 19. September 1981), S. 47–48.

³ Zur Unterscheidung dieser Begriffe vgl. vom Verfasser: Giuseppe Sinopoli „Lou Salomé“. Eine Oper im Spannungsfeld zwischen Moderne, Neomoderne und Postmoderne. Vortrag, gehalten im Rahmen des Symposions *Oper heute – Formen der Wirklichkeit im zeitgenössischen Theater*, das vom Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz 1981 veranstaltet wurde. (Druck in Vorbereitung.)

⁴ *Merkur* 33, 1979, Heft 2, S. 169 f.

⁵ Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main 1966, S. 36 f.

⁶ P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974.

mus, einen Weg aus den Aporien expressionistischer Freiheit zu weisen⁷ und die kompositorische Subjektivität zu „entlasten“, soll er heute unter Aufspaltung des Kanons des Verbotenen zu jener allein von der kompositorischen Subjektivität verantworteten Freiheit führen, welche Wolfgang Rihm mit dem Begriff eines „inklusive Komponierens“ meint: „Unter inklusivem Komponieren verstehe ich eine Arbeitsweise, die durch Einbeziehung und Umschließung aller von Phantasie und Arbeitsökonomie berührten und geöffneten Bereiche zu einem mit Gegenwart vollgesogenen Ergebnis gelangt. Dieser Vorgang liegt näher beim Integrieren als beim Summieren . . . Versuchen wir, inklusives Komponieren näher zu bestimmen, so ergeben sich drei Hauptgesichtspunkte: 1. das Zusammenstellen und Verbinden von – wie ich es jetzt fordere – Heterogenem, Fertig-Unfertigem, Einanderbeeinträchtigendem und Auseinanderhervorgegangenem; 2. die Offenheit für Einflüsse von außen, die nicht wegrationalisiert, sondern als Fermente zu sich selbst geführt, verarbeitet, nicht verdrängt werden; 3. die Möglichkeit, aus dem ‚Krisenzwang‘ heraus zu arbeiten und nicht mehr von den Kerben der Verletzlichkeit absehen zu müssen“⁸. Insofern keine Gattungsrestitution in der jüngsten Musik beabsichtigt ist, kann die Funktion der Kategorie Gattung als eine akzidentelle bestimmt werden. Und in Werken wie Rihms *Dritter Symphonie*, die auf Mahlers hybriden, weil Vokales zentral umfassenden Symphoniebegriff zurückgreift, oder in Rihms *Erster Abgesangsszene* für Orchester, die an Spohrs *Achtes Violinkonzert*, „in Form einer Gesangsszene“ anknüpft⁹, zeichnet sich die Tendenz ab, Mischgattungen den reinen vorzuziehen.

4. Gleichwohl, so scheint es, dient auch der jüngste Gattungsrekurs – wiewohl in anderer Weise als beim Neoklassizismus – der „Entlastung“ der Komponisten, indem er ihnen ein Gegengewicht, die Stütze eines Außenhaltes gewährt, den ihre Subjektivität, durch ungeahnt erweiterte Entscheidungsfreiheit „belastet“, zu benötigen scheint, um einen neuen musikalischen Kunstanpruch zu verwirklichen. Greifbar wird dieser zunächst in einem gewandelten Verhältnis zwischen Kompositionstheorie und -praxis. Seit der frühen seriellen Musik schien sich die Theorie der kompositorischen Phantasie bemächtigt zu haben, so daß die Werke als ästhetische Gebilde gegenüber den Darlegungen zum Entstehungsprozeß und zu ihrer Struktur nicht selten in den Hintergrund traten. Es wurde häufiger über die Werke geschrieben und diskutiert, als daß man sie aufführte und hörte. Sie interessierten oft mehr als Dokumente eines kompositionsgeschichtlichen Reflexionsganges als aufgrund ihrer im Klang verwirklichten Ästhetik. Dadurch hatte sich die Funktion des Kommentars von einer akzidentellen zu einer konstitutiven, von einer Hilfs- zu einer Legitimationsfunktion verschoben: Die Erläuterungen, mit denen Komponisten der Neuen Musik wie Anton von Webern einem interessierten Publikum zu einem besseren Verständnis der Werke verhelfen wollten – da sie angesichts des in seinem Œuvre vollstreckten Gattungserfalls erforderlich waren, betonte Webern mit gutem Grund gerade die heimlichen Beziehungen zur Gattungstradition –, wurden nach der Jahrhundertmitte zu Rechtfertigungen, in denen umgekehrt die geschichtliche Neuheit eines Werkes akzentuiert wurde und von deren Triftigkeit es abhing, ob einer Komposition ästhetische Daseinsberechtigung zugesprochen wurde oder nicht. Die Gegenbewegung aber, die auf eine Reduktion dieses in der Musikgeschichte wohl einmaligen Theorieanspruchs drängte (eines Theorieanspruchs, der die Verdrängung des üblichen, auch mit Nicht-Musikern bestückten Publikums durch eine Art professionelle „scientific community“ der Avantgardemusik voraussetzte), konnte sich eine Eigenschaft der überlieferten Gattungen zunutze machen. Im Unterschied zu einem individualisierenden oder abstrakten Titel sind die eingebürgerten Gattungsbezeichnungen nämlich nicht erläuterungsbedürftig, jedenfalls nicht notwendigerweise, und unabhängig davon, was die Gattungsbezeichnung einer bestimmten Komposition tatsächlich besagt. Wer heute eine „Symphonie“ schreibt, braucht allenfalls zu rechtfertigen, daß er es tut, weniger jedoch darzulegen wie, während im Rahmen der Avantgarde-Musik das Faktum einer Komposition beispielsweise mit dem Titel *Epicycle* (so die Überschrift eines Werkes von Brian

⁷ Hierzu und insgesamt zum Auflösungsprozeß der musikalischen Gattungen im 20. Jahrhundert vgl. C. Dahlhaus, *Die Neue Musik und das Problem der musikalischen Gattungen*, in: C. Dahlhaus, *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik mit einer Einleitung von Hans Oesch*, Mainz 1978, S. 72f.

⁸ W. Rihm, *Der geschockte Komponist*, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Bd. XVII (Ferienkurse 1978), hrsg. von E. Thomas, Mainz 1978, S. 47–48.

⁹ Dazu Wolfgang Rihm im Gespräch mit Hans-Karl Nelle, in: *Louis Spohr. Avantgardist des Musiklebens seiner Zeit*, Kassel 1979, S. 67f.

Ferneyhough) für sich keiner Begründung bedurfte, sofern der unerläßliche Werkkommentar dem erwähnten Legitimationsanspruch Genüge leistete¹⁰.

5. Ferner scheint die Wende zu den hergebrachten Gattungen auch für eine Tendenz bedeutsam, die auf ein Ende des musikalischen Strukturalismus hindrängt. Kraft eines Strebens „nach Innen“, das die Poetik mancher zeitgenössischer Musik charakterisiert, wird eine ästhetische „Inhaltlichkeit“ (von Bose¹¹) nach Art einer dichotomischen Form-Inhalts-Problematik diskutiert, welche das im Anschluß an Hanslick für die autonome Kunst grundlegende Prinzip ablösen soll, demzufolge der Inhalt der Musik nichts als die tönend bewegte Form sei. Weit entfernt, eine Neuauflage der einstigen Programmusik darzustellen, bedeutet diese Wende zu einer Inhaltsästhetik nichts als den Versuch, die Kategorie des musikalischen Ausdrucks neu zu fassen. Nicht länger vertrauen die Komponisten darauf, daß wahrhafter musikalischer Ausdruck, im Unterschied zu aufgesetztem Sentiment, nur aus je besonderer Strukturierung, zumal kraft Abweichung der komponierten Struktur von einer zugrundeliegenden Norm entstehen könne. Ausdruck, hier weniger als ästhetische Qualität der Musik denn als psychologische Kategorie, als Emotion gefaßt, soll stattdessen unmittelbar aus der Komposition erwachsen. Hans-Jürgen von Bose zum Beispiel definiert Musik als „ein Medium, das durch sinnliche Reize Emotionen, Gefühlszustände auslöst, die im besten Fall den Hörer zum Mitfühlen, Mitassoziiieren und zum Darüberhinausdenken anregen kann“¹². Die Rückkehr zu Problemen der Inhalts- und Ausdrucksästhetik des 19. Jahrhunderts, womit hier ein Ende des kompositorischen Strukturalismus unserer Epoche verkündet wird, wirft jedoch die Frage auf, ob die Gattungen heute überhaupt noch in der Lage sind, solchem Streben nach „Inhaltlichkeit“ einen Außenhalt zu bieten.

Selbst dort, wo die Ausdrucksästhetik des 19. Jahrhunderts zur Auflösung des hergebrachten Gattungskansons der Wiener Klassik beitrug – bei Berlioz' Dramatischer Symphonie etwa oder bei Liszts Symphonischer Dichtung –, zehrte sie wesentlich von der Spanne zu dem von Gattungen gestifteten Traditionsgrund – auch und zumal für die Formkonstruktion. Der musikalische Ausdrucksgehalt erwuchs deshalb damals in seinem künstlerisch relevanten Teil nicht aus einer Unmittelbarkeit der Musiksprache, sondern aufgrund der „ästhetischen Distanz“ (Hans Robert Jauss¹³), welche sich zwischen der komponierten Struktur und dem durch die Gattungstradition dem Hörer vermittelten Erwartungshorizont eröffnete. Heute jedoch sind die Gattungen aufgrund der universalen Präsenz des Vergangenen, aufgrund der Übermacht des Historismus nicht mehr in der Lage, einen konkreten gattungsgebundenen Erwartungshorizont als Grundlage eines Werkes zu stiften. Darum sehen sich die Komponisten dem Dilemma ausgesetzt, entweder auf einen unmittelbaren Ausdruck zu zielen, als ließe sich die Instanz einer frei waltenden Subjektivität nach dem Modell der Sturm-und-Drang-Ästhetik des 18. Jahrhunderts¹⁴ heute umstandslos wiedergewinnen, oder aber auf einen historisch vermittelten Ausdruck abzuheben – etwa durch einen Rückgriff auf die Ausdruckswelt der Jahrhundertwende im Zuge der von der Mahler-Renaissance begründeten musikalischen „Neomodern“¹⁵ –, wobei hier freilich, wie schon bei den anderen „Neo“-Bewegungen des Jahrhunderts (Neoklassizismus, Neobarock, Neoromantik), der geschichtlich vermittelte Ausdruck Gefahr läuft, zu einem Ausdruck aus zweiter Hand zu werden.

6. Die Gattungsproblematik heute stellt keinen Versuch dar, zu einem verbindlichen Substantialismus, wie er etwa im 17. Jahrhundert vorlag, oder einem Nominalismus, der seit dem 19. Jahrhundert schließlich zur Auflösung der Kategorie Gattung geführt hat, zurückzukehren. Es handelt sich im Gesamtkontext der zeitgenössischen Musik, der auch eine ungebrochene Moderne (Boulez), eine politisch orientierte Kunst (Nono, Henze) und – zumal in den USA – zahlreiche Avantgardebewegun-

¹⁰ B. Ferneyhough, *Epicycle, Missa Brevis, Time and Motion Study III*, in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Bd. XVI (Ferienkurse 1976), hrsg. von E. Thomas, Mainz 1976, S. 45f.

¹¹ H.-J. von Bose, *Suche nach einem neuen Schönheitsideal*, in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Bd. XVII, op. cit., S. 35.

¹² A. a. O., S. 36.

¹³ H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, in: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1970, S. 177f.

¹⁴ H. H. Eggebrecht, *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Bd. XXIX (1955), S. 323f.

¹⁵ Zur Bestimmung dieses Begriffs siehe den in Anm. 3 genannten Vortrag.

gen¹⁶ weiterhin umfaßt, vielmehr um ein partielles, gleichwohl – und nicht nur in Deutschland – wichtiges Phänomen, das im übrigen von Komponist zu Komponist, von Werk zu Werk verschieden gelagert ist. In Wolfgang von Schweinitz' *Mozart-Variationen* opus 12 (1976) scheint selbst die Möglichkeit einer Gattungsrestitution visiert, insofern die Gattung der Orchestervariation hier mehr als einen bloßen Außenhalt bedeutet und in die Formkonstitution des Werkes hineinreicht: Als Thema wird eine Partie aus Mozarts *Maurerischer Trauermusik* vorgestellt und danach variativ verarbeitet, wobei die Traditionsbindung an die Wiener Klassik durch eine am spätrömantischen Orchesterklang orientierte Instrumentation verändert und überdies in der Funktionsharmonik durch Mikrotonalität mit Spuren zeitgenössischer Ästhetik durchsetzt wird. Stellt diese sehr direkte Anverwandlung einer Gattungstradition innerhalb der gegenwärtigen Situation doch eher eine Ausnahme dar, so entbehrt der Gattungsbezug in Hans-Jürgen von Boses *Sonate für Solovioline* formaler Implikationen. Mit Sicherheit trug neben der komponierten Tonalität auch die traditionelle Gattungsbezeichnung dazu bei, daß dieses Werk der Postavantgarde anläßlich der Darmstädter Uraufführung im Sommer 1976 einen Entrüstungsturm bei einem Publikum provozierte, das damals offenkundig noch von einem avantgardistischen Erwartungshorizont geprägt war. Inzwischen ist dieser so geschrumpft, daß das polemische Moment, das den Gattungsrekursen noch vor kurzem eignete, sich verflüchtigt hat. In Wolfgang Rihms bisherigen Symphonien verweist die Gattungsbezeichnung weniger auf Formprinzipien als auf eine Tradition des symphonischen Ausdrucks bzw. Gestus, die freilich nur mittels kompositionstechnischer Sachverhalte, zumal Verfahrensweisen des Orchestersatzes, aktualisiert werden kann. Es scheint, als erhielte dieser musikalische Ausdruck seine Eigentümlichkeit in der Post- bzw. Neomoderne aus dem Umstand, daß eine „gesellschafts-“ oder „gemeinschaftsbildende Kraft“, welche Paul Bekker der exemplarischen Symphonik der Moderne, der Mahlerschen, zusprach¹⁷, dem Ausdruck der Rihmschen Symphonik, dessen greifbare Unmittelbarkeit sentimentalisch gefärbt ist, nicht eignet, nicht eignen kann.

Wie verschieden die Funktion der Gattungsrekluse auch im einzelnen ist – in allen Fällen, so scheint es, sollen die Gattungen für eine neue Relevanz des musikalischen Hörens bürgen. Nicht länger lassen die Komponisten einen Überschuß an struktureller Komplexität gegenüber selbst einem entwickelten Hörvermögen als Beweisstück eines hohen kompositorischen Reflexionsstandes gelten. Sie streben nach größtmöglicher struktureller Einfachheit (nicht nach Simplizität!), die sich bereits dem Hören, nicht erst der Analyse erschlosse. Noch steht dahin, ob es diesen Komponisten einer jüngeren Generation gelingen wird, durch einen Rückgriff auf Gattungen der Vergangenheit der Kunstmusik eine Zukunft zu eröffnen, in der sie einem breiten Publikum wieder so verständlich und schätzenswert wäre, wie es einst gattungsgebundene Musik einer zeitgenössischen Hörerschaft zu sein vermochte.

Wolf Frobenius

Die neue Ausdrucksmusik

Die Musik der siebziger Jahre ist in Deutschland nicht zuletzt durch das Auftreten einer neuen Komponistengeneration bestimmt worden, für die hier die Namen Hans-Jürgen von Bose, Christian von Dadelsen, Detlev Müller-Siemens, Wolfgang Rihm, Wolfgang von Schweinitz und Manfred Trojahn eintreten mögen. Ihr Stil ist als „Neue Einfachheit“ etikettiert worden – zu Unrecht; denn diese Komponisten streben zwar Deutlichkeit und Verständlichkeit an, nicht aber Einfachheit, vielmehr sogar „Komplexität“ (Rihm). Treffender schiene es mir, von einer „neuen Ausdrucksmusik“ zu sprechen¹. Die Generation Rihms sieht sich antithetisch zur Tradition der seriellen Musik und zur

¹⁶ W. Zimmermann, *Desert Plants. Conversations with 23 American Musicians*, Vancouver 1976.

¹⁷ P. Bekker, *Das deutsche Musikleben*, Berlin 1916, S. 286, und *Gustav Mahlers Sinfonien*, Stuttgart/Berlin 1921, S. 271.

¹ Von einer „neuen Emphase auf der Subjektivität des Komponisten“ spricht auch H. Danuser (*Tradition und Avantgarde nach 1950*, in: *Die neue Musik und die Tradition*, hrsg. von R. Brinkmann [= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt XIX], Mainz etc. 1978, S. 52), und P. Andraschke weist nachdrücklich auf die Expressivität von Rihms Musik hin (*Traditionsmomente in Kompositionen von Cr. Halffter, Kl. Huber und W. Rihm*, ebda., S. 135–143).